

TALMA EN NÉRON DANS *BRITANNICUS* \*

\* L'étude qu'on va lire a quelques dettes envers diverses personnes, que je voudrais remercier ici: les participants au séminaire « Ecrire une image » organisé par l'Institut français de Florence, et au premier chef Daniel Arasse et Bernard Comment; Jean-Marie Bruson, conservateur au Musée Carnavalet; enfin Valérie Rousseau-Lagarde, qui m'a été une aide précieuse. Une version anglaise de ce texte, quelque peu différente, est parue dans « Yale French Studies », n. 76, 1989.

Ouvrons le *Journal* de Benjamin Constant pour l'année 1807:

7 janvier: « *Wenceslas*. Talma admirable ».

1 février: « *Nicomède*. Superbe talent que celui de Talma ».

21 mai: « *Hamlet*. Talma superbe ».

C'est presque une litanie. Parmi maints autres indices, elle témoigne de l'admiration que ses contemporains ont portée à l'acteur. François-Joseph Talma fut tenu pour le plus grand tragédien de son temps, et l'un des très grands du théâtre français. Les dizaines de portraits gravés qui le représentent et qui ont été reproduits très souvent tout au long du siècle, montrent que sa notoriété est restée grande bien après sa mort. Le *Dictionnaire universel* de Pierre Larousse, paru de 1863 à 1876, lui consacre six colonnes:

C'était plus qu'un acteur, c'était un grand poète, peut-être le seul vraiment tragique de son temps; il créait véritablement ses rôles, dans l'interprétation qu'il en faisait [...]; il illuminait les grandes scènes et les types principaux d'un rayonnement d'exaltation et d'idéal qui manquaient complètement à l'oeuvre du poète et que nous y cherchons en vain aujourd'hui.

Talma a tout joué. Il a créé les premiers rôles de la plupart des auteurs de son temps, dont nous avons oublié jusqu'aux noms; il a joué tout le répertoire tragique de la scène française, faisant aimer également Antoine de la Fosse et Corneille, Racine ou Voltaire; il a été l'introducteur de Shakespeare en France, en animant les personnages des adaptations édulcorées faites par Ducis ... Il

a été aussi applaudi en Othello qu'en Oreste, en Macbeth qu'en Joad. Il a concilié dans son jeu ces esthétiques qu'on déclarera après lui incompatibles, assurant le passage de la scène classique à la scène romantique. Il a obtenu l'approbation de spectateurs violemment disparates, et dont les interprétations, témoins des intérêts subjectifs et historiques, se seraient avérées inconciliables s'il avait fallu les confronter. Admiré par le parterre de la République, il est devenu « le comédien de Napoléon », avant de faire la joie des publics de la Restauration. Il a pu être applaudi de Danton, de Tallien, de l'Empereur, de Louis XVIII, des libéraux et des ultras; loué tout autant par Chateaubriand que par David, par Mme de Staël et par Constant, par Nodier et par Lamartine...

Sans doute a-t-il fixé quelque chose d'essentiel à son temps, qui passe au-delà des bouleversements politiques et idéologiques, qui s'y exprime sans s'y défigurer; sans doute aussi a-t-il su représenter la mobilité elle-même de l'interprétation, a-t-il réussi à adapter à des demandes diverses et contradictoires une forme où elles pouvaient se reconnaître toutes<sup>1</sup>. On lui attribue la justesse et la force de l'émotion; on le loue d'avoir renouvelé la tragédie par l'abandon de la déclamation prônée au XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'il a remplacée par une recherche du naturel et de l'intonation, de l'accentuation significative. Mais sa plus remarquable innovation est l'introduction de l'exactitude du costume historique sur la scène du théâtre. C'est de là qu'il faut partir pour comprendre toute son importance.

Il s'est expliqué, dans sa préface aux *Mémoires de Lekain*, sur cette réforme du costume de théâtre. Il ne prétend pas en être absolument l'inventeur, puisque Lekain lui-même, dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, était monté sur scène dans des habits turcs, ou portant des vêtements qui évoquaient l'antiquité. Mais il ne s'agissait

<sup>1</sup> C'est à certains historiens que j'emprunte ce concept, notamment aux recherches de Roger Chartier portant sur la littérature populaire. Il permet de montrer le rôle configurant des agents sociaux lorsque ceux-ci s'emparent d'un élément représentatif pour l'intégrer à un ensemble.

que de timides essais. En fait, César et Bayard étaient joués pratiquement dans le même costume, la chevelure flottante et poudrée serrée par un ruban, arborant la culotte et l'habit de satin brodé. Lorsque pour la première fois, en 1789, Talma entra en scène vêtu d'une toge, les bras nus, les pieds chaussés de brodequins lacés, il fit sensation. « Ah! mon Dieu, il a l'air d'une statue! » aurait dit Mlle Contat de la coulisse par manière de moquerie; et une autre comédienne: « On dirait qu'il a gardé sur lui les draps de son lit! ». Pour Talma, la perfection de l'illusion théâtrale passe par la véracité du costume et du décor; mais de plus, et surtout, la fonction du théâtre se transforme: en représentant les personnages dans leur différence temporelle et géographique, en transportant les spectateurs dans le passé, « le théâtre doit offrir à la jeunesse un cours d'histoire vivante »<sup>2</sup>.

C'est à l'école de David, en étudiant les statues et les médailles antiques, que Talma a trouvé le goût et les moyens de reproduire sur la scène non seulement l'habit, mais le port, la démarche, les gestes des hommes de l'antiquité. Dans cette passion de *faire revivre*, on découvre un enjeu qui dépasse les problèmes de l'acteur: si le passé doit ressusciter, c'est qu'il était mort; s'il faut s'efforcer de le rendre présent, c'est qu'il avait disparu. On assiste ici, lié au néo-classicisme<sup>3</sup>, à la référence antique omniprésente chez les Révolutionnaires, et tout aussi revendiquée par l'Empire, lié aussi au désir de retour à l'Ancien Régime qui marque la Restauration, à un mouvement fondamental qui va modifier le rapport au temps des hommes du XIX<sup>e</sup> siècle: *l'invention du passé*. La brutalité de la coupure révolutionnaire va faire de ce retour du passé une obses-

<sup>2</sup> TALMA, Préface aux *Mémoires de Lekain*, cité par M. MOREAU, *Mémoires historiques et littéraires sur F. J. Talma*, Paris, 1827, 3<sup>e</sup> éd. Il y avait eu, autour de Voltaire, et avec Mlle Clairon et Lekain, de grands débats sur le costume de théâtre, et quelques tentatives novatrices.

<sup>3</sup> Cf. J. STAROBINSKI, 1789. *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979, notamment le chap. « Canova et les dieux absents ». Cf. aussi, pour une synthèse parfaite, les pages que Max Milner a consacrées au « Temps historique » dans *Le Romantisme*, Arthaud, 1973, pp. 85 sqq.



sion tantôt effrayante, tantôt réparatrice. Sur la scène du théâtre comme dans l'espace du fantasme collectif, le passé réapparaît tel un spectre: les boutades qu'on attribue aux comédiennes partenaires de Talma sont riches de sens: fantôme et statue animée, voici l'acteur! Comme surgis des premières fouilles de Pompéi, mis en scène par un archéologue fantastique, les héros des tragédies du XVIIIe et du XIXe siècle français marchent et parlent comme des Romains ou des Grecs vivants, arrachés de leur tombeau bi-millénaire<sup>4</sup>...

A l'époque « classique », les héros antiques représentés sur la scène du théâtre n'étaient pas considérés comme des personnages dont il fallût restituer la véracité historique. La théorie du vraisemblable et de la bienséance, au contraire, commandait de les acclimater au temps et aux moeurs des spectateurs. De plus, ils constituaient des types, des modèles que leur nature exemplaire rendait intemporels. Comme ils donnaient à voir, avec plus ou moins de bonheur selon le talent de l'auteur, les aspects permanents de l'homme, ils étaient aussi les contemporains des spectateurs. Au début du XIXe siècle, cette permanence n'est plus concevable: l'histoire s'est brisée, et la nature humaine apparaît diverse. Les héros des pièces tragiques sont devenus des hommes du passé, engloutis dans le temps, et qui reviennent nous hanter. Ils ne sont plus, comme les masques traditionnels du théâtre, des figures fixées dans le même éternel faciès, que l'acteur appose devant son visage pour leur prêter l'animation de sa chair et de sa voix. Ils sont des êtres morts qui peuvent nous envahir pour vivre à travers nous leur passion et rejouer leur destin dans notre présent<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> On sait que les spéculations de David et de son école, auxquelles Talma s'est associé, sont liées à l'essor de la recherche archéologique à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, et surtout au début du XIXe. Les fouilles de Pompéi, qui ont marqué profondément l'imaginaire au XIXe siècle jusqu'à Freud, n'ont commencé de manière décisive qu'à partir de l'occupation française de 1799.

<sup>5</sup> Le choix d'un moyen âge scottien ou « shakespearien » relève de la même épistémè que la revendication de sujets contemporains, si vive chez Stendhal (v. *Racine et Shakespeare*). Ce qu'on rejette, c'est l'universalité « classique », qui apparaissait factice.

Chateaubriand, au livre XIII des *Mémoires d'outre-tombe*, trace un admirable portrait de Talma, où l'acteur apparaît un peu comme un René qui aurait survécu, et qui porterait les stigmates d'un passé à la fois terrible et inoubliable. Il faut citer ce texte:

Qu'était-il donc Talma? Lui, son siècle et le temps antique. Il avait les passions profondes et concentrées de l'amour et de la patrie: elles sortaient de son sein par explosion. Il avait l'inspiration funeste, le dérangement de génie de la Révolution à travers laquelle il avait passé. Les terribles spectacles dont il fut environné se répétaient dans son talent avec les accents lamentables des chœurs de Sophocle et d'Euripide. Sa grâce qui n'était point la grâce convenue, vous saisissait comme le malheur. La noire ambition, le remords, la jalousie, la mélancolie de l'âme, la douleur physique, la folie par les dieux et l'adversité, le deuil humain: voilà ce qu'il savait. Sa seule entrée en scène, le seul son de sa voix étaient puissamment tragiques. La souffrance et la pensée se mêlaient sur son front, respiraient dans son immobilité, ses poses, ses gestes, ses pas. Grec, il arrivait pantelant et funèbre, des ruines d'Argos, immortel Oreste, tourmenté qu'il était depuis trois mille ans par les Euménides; Français, il venait des solitudes de Saint-Denis, où les Parques de 1793 avaient coupé le fil de la vie tombale des rois. Tout entier triste, attendant quelque chose d'inconnu, mais d'arrêté dans l'injuste ciel, il marchait, forcé de la destinée, inexorablement enchaîné entre la fatalité et la terreur.

#### *Britannicus*, acte IV, scène 2

Pour exécuter le portrait de l'acteur, Delacroix écarte le costume de ville au profit du costume de scène, rappelant ainsi la révolution que le grand tragédien a apportée au théâtre. Il choisit de plus le rôle de Néron et, en maître de l'illustration, représente le personnage en un moment hautement significatif<sup>6</sup>. On sait par

<sup>6</sup> Delacroix a souvent illustré des textes de théâtre: *Faust* ou *Hamlet* sont les plus célèbres. Il a tiré de la littérature plusieurs de ses grands sujets: le Tasse, Dante, Milton, Don Juan, Don Quichotte, Hamlet encore, la Bible... Le choix du moment lui paraît tout aussi important qu'à Lessing (cf. le *Laokoon*), mais, plu-

la position de Néron qu'on se trouve à la deuxième scène de l'acte IV, où sont présentes, comme didascalie et comme discours d'acteur, deux des très rares indications de posture de la pièce:

Agrippine, *s'asseyant*

Approchez-vous Néron, et prenez votre place.  
On veut sur vos soupçons que je vous satisfasse.  
J'ignore de quel crime on a pu me noircir:  
De tous ceux que j'ai faits je vais nous éclaircir.

Vient ensuite le très long monologue (107 vers) dans lequel Agrippine rappelle les impostures qu'elle a commises pour amener Néron, peu à peu, à occuper une place que rien ne lui destinait. A ce discours charriant les accusations et les plaintes, brandissant devant Néron le miroir de son indignité, le rendant complice et lui demandant compte en même temps, le jeune empereur essaie de répondre, puis renonce. La scène se termine par une réconciliation entre la mère et le fils dont Burrhus, à la scène suivante, félicitera Néron.

Qu'apporte le choix de ce moment à l'interprétation du tableau, et à l'interprétation que Delacroix propose du rôle de Néron? La scène 2 de l'acte IV est la première scène où sont en présence Agrippine et Néron, bien que depuis le début de la pièce, la mère cherche à rencontrer son fils. Il n'y en aura qu'une autre du même genre, à l'acte V. Le fleuve de paroles d'Agrippine manifeste la contention où elle a été maintenue, le débordement, la tentative de dominer par le discours. Néron écoute. Jusqu'à Talma, les acteurs chargés du rôle restaient immobiles et comme absents du jeu. Talma, au contraire, montrait son impatience, regardait ostensiblement ailleurs, arrangeait les plis de sa toge, caressait de sa main l'accoudoir du fauteuil, remuait les jambes. Charles Nodier, qui a assisté à la représentation de *Britannicus* donnée par les Comédiens français

tôt qu'à rassembler en un moment synthétique la linéarité narrative, il s'efforce d'arrêter le temps sur un moment d'intense dramatisation, de suspendre l'action juste avant son accomplissement, comme dans les nombreuses scènes où un poignard, un glaive, une lance sont levés, prêts à pénétrer dans une chair galvanisée.

le 5 juillet 1814, décrit le jeu de Talma dans cette scène, qui devient un moment clé de la pièce<sup>7</sup>. Le tableau de Delacroix, tout en rappelant une des grandes réussites de l'art de Talma, reprend donc à son compte une interprétation du rôle de Néron. Au moment où il est en présence de sa mère, et où il s'efforce de montrer que son discours l'ennuie, Néron a déjà décidé l'assassinat de Britannicus, et fait préparer le poison par l'entremise de Narcisse: cela s'est passé dans la coulisse, « entre » l'acte III et l'acte IV, comme le spectateur l'apprendra par la suite. D'une façon semblable, entre l'acte IV et l'acte V, Néron confirmera l'ordre du meurtre, alors qu'il vient de promettre la réconciliation et la paix. Ainsi, dans la scène 2, l'empereur dissimule son projet sous une feinte indifférence, et s'apprête à se parjurer. Nulle part ailleurs, il n'est mieux qu'ici le *monstre naissant*, déjà monstrueux par la décision prise, et sensible encore à la voix conciliatrice, capable de reconnaître l'innocence pour la haïr. Cette scène est à la fois un noeud de la pièce, où sont nouées ensemble les forces qui habitent l'empereur, et un moment charnière, une transition dramatisée, dans l'hésitation entre la générosité et l'égoïsme meurtrier. Néron y apprend la dissimulation, il y découvre la feinte et le masque.

Cette naissance du Néron criminel et dissimulé permet de faire venir au jour l'essence équivoque du personnage. Depuis le moment de son intronisation, l'empereur est un empereur *en représentation*: Sénèque lui écrit ses discours, Burrhus lui montre les justes comportements d'un souverain, et sans cesse ses proches mettent devant ses yeux les modèles des empereurs défunts. Pour Néron, devenir lui-même, prendre pour lui le pouvoir contre sa mère, c'est passer

<sup>7</sup> Nodier, critique au *Journal des débats*, redevenu royaliste après la chute de l'empereur, n'est pas toujours tendre avec Talma. Cf. H. F. COLLINS, *Talma. A Biography of an actor*, Londres, 1964, pp. 258 sqq. On a de nombreuses indications sur le jeu de Talma: la critique théâtrale, la gravure et le dessin, la tradition du théâtre français. Talma était très mobile, souvent violent, heurté, passionné, bien que conservant toujours un parfait contrôle de lui-même. Son jeu et sa conception de l'art théâtral ont eu une influence décisive sur le drame romantique, notamment chez Hugo ou Dumas.



d'une dissimulation à l'autre, troquer une tenue empruntée pour une autre, pas moins ambiguë.

Plus encore: Néron simulateur devient l'emblème du Pouvoir néronien, au sens général du mot, qui se découvre dans le moment de la tragédie représenté par Delacroix. Ainsi, les gestes du personnage, justifiés théâtralement par l'évocation de jeu de Talma, sont surchargés de significations picturales. La main gauche (que Talma promenait sur l'accoudoir du fauteuil) bouche dans le tableau les yeux de la tête de lion ornant le bras du siège. Le peintre dispose par ce geste un symbole iconique complexe. On se souvient qu'Agrippine, dans la première scène de la pièce, rappelle avec regret l'époque où elle régnait secrètement,

Et que derrière un voile, invisible et présente

elle épiait les réunions des sénateurs. La voici aveuglée, dépouillée de ses prétentions. On se souvient de l'aveu que Néron fait à Narcisse, lorsqu'il lui expose combien sa mère possède d'empire sur lui:

Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue,  
Soit que je n'ose encore démentir le pouvoir  
De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir  
[...]

Les voici empêchés de poser sur l'enfant subjugué leur regard fauve. On se souvient enfin que Néron a découvert pour lui-même les bonheurs et les pouvoirs du regard caché, au moment du cortège nocturne entraînant Junie dans le palais, et surtout lorsqu'il surveille, derrière une tenture, l'entrevue qu'il a ménagée entre la jeune fille et Britannicus (acte II). Fermant les yeux d'une des têtes et laissant libre le regard de l'autre, il manie souverainement l'aveuglement et la pénétration.

Le main droite, quant à elle, peut certes évoquer les mouvements d'un personnage arrangeant les plis de sa toge. Mais elle replie aussi ses doigts dans un geste de rétention qui s'oppose, dans la tradition iconographique, aux images de générosité des princes



J. Delacroix, Portrait de Talma en Néron

/E

aux mains ouvertes pour le don. La position des pieds est significative: ni vraiment ramenés l'un contre l'autre, ni écartés décisivement, ils soulignent la posture hésitante d'un personnage qui n'est pas complètement assis, et pas non plus prêt à se lever et à agir. La tête levée et le regard porté vers le haut, d'où tombe une vive lumière, indiquent l'air distrait du personnage censé prêter attention à ce qu'on lui dit. Mais ce geste vient aussi s'inscrire dans une iconographie de l'appel au ciel, du poète inspiré, de l'homme qui attend d'en haut un signe, un témoignage. L'isolement même du personnage, qui répond aux règles du portrait, prend sens dans le contexte iconique: la situation de Néron est toute déterminée par le hors-cadre, par ce qu'il regarde de ces yeux interrogateurs, par ce qu'il entend de cette oreille dégagée, précisément découpée sur l'ombre de la tempe. Il nous apparaît éclairé d'une lumière dont la source est invisible (mais qu'il voit); interpellé par une voix dont l'émetteur nous reste caché; mobilisé par une action qui nous échappe. En motivant ainsi la représentation de son personnage par des éléments qu'il maintient hors de cette représentation, le peintre appelle violemment l'attention du spectateur vers le dehors. Ce qui n'est pas dans la peinture se révèle indispensable pour comprendre la peinture. Comment mieux mettre ce moment de la tragédie dans la dépendance de ce qui le précède et de ce qui le suit, et finalement de tous les autres moments? Le Néron de Delacroix, qui comprend dans sa richesse représentative le Néron de Talma, et tout le génie de Talma, rassemble aussi la continuité de la pièce de Racine en un seul noyau saturé de sens.

Cette concentration est fondamentale dans la perception de la couleur, dont on sait l'importance chez Delacroix. La couleur doit agir sur l'oeil de manière immédiate, avant que l'esprit n'exerce sa capacité d'analyse, avant même que la représentation mimétique n'ait pris consistance: comme une magie, elle influence à distance, elle s'introduit dans le corps du spectateur pour le faire vibrer d'émotions et d'affects. Au premier regard qu'on jette sur le portrait, c'est la flaque pourpre qui frappe, agitée de plis et de vives ondulations, où la lumière et l'ombre dramatisent leur combat. Le rouge

est partout dans la peinture de Delacroix, en tache éclatante dans la *Barque du Dante* ou dans *La Liberté guidant le peuple*, répandu par nappes dans d'autres toiles (le *Sardanapale*, par exemple) et les significations qu'il évoque sont multiples. Chez Néron, elles sont évidemment liées au pouvoir (la pourpre impériale), au sang, au feu, à l'amour. Le rouge dramatique de la toge appelle dans la mémoire du spectateur le grand récit fait par Néron à l'acte II, scène 2, cette scène nocturne de violence et d'amour qui marque à jamais la mémoire du jeune empereur, et dont

les ombres, les flambeaux, les cris et le silence

peuvent apparaître romantiques à souhait. Tout comme la scène de l'enlèvement de Junie et de la naissance de la passion vient se projeter dans la peinture, l'histoire de Néron s'y réverbère par anticipation, son érotisme, ses meurtres, et jusqu'au rougeoiment de l'incendie de Rome<sup>8</sup>.

L'ourlet doré, posé par touches légères dans les replis de l'épaule, du flanc et autour de la jambe gauche, déplacée vers l'avant, anime de lignes serpentes la mobile nappe écarlate. Mais c'est surtout la tache blanche, elle aussi avivée d'ombres et de plis, qui complète la première perception colorée de la toile. Ce blanc central sur le corps de l'empereur, entouré par le rouge de la toge, offre un équivalent, comme une antithèse picturale, de l'hésitation entre le bien et le mal, l'innocence et le crime, qui caractérise Néron en ce moment de la pièce, voire même un équivalent de l'opposition tragique entre la candeur de Junie et la fureur néronienne. Le premier regard, qui perçoit d'un coup toute la « théâtralité » de la couleur, est complété, dans une approche plus fouillée, par la perception des effets

<sup>8</sup> On possède l'inventaire des costumes de scène de Talma: pour le rôle de Néron: « Deux manteaux, l'un de pourpre et l'autre bleu de ciel, avec brocards d'or; deux tuniques bourre de soie blanche brodées en or ... » (Cité par A. AUGUSTIN-THIERRY, *Le Tragédien de Napoléon, F. J. Talma*, Paris, 1942, p. 323). On sait aussi par des gravures contemporaines que la coupe du manteau n'était pas celle que présente le tableau.



de lumière. Presqu'exclusivement flatteuse, animant les tons de chair et détachant comme des paillettes enflammées les éclats d'or de la couronne, de l'ourlet, des brodequins, posant de chauds reflets sur quelques éléments du décor, sur les têtes de lion des accoudoirs, la lumière arrive en flot de la gauche et du haut, sans qu'on puisse justifier sa source de manière évidente. Eclairage de théâtre (lustre?) ou de peinture, la lumière éclabousse le corps du jeune empereur et celui de l'acteur; elle en fait, à notre étonnement, un être presque éblouissant.

#### *Le peintre et ses sources*

Les significations dont est chargé le tableau, donnent de Néron une représentation contradictoire. Est-ce dans cette contradiction que Delacroix veut nous faire voir la naissance du monstre, de l'homme encore innocent et déjà criminel? C'est en tout cas ainsi que l'image de Néron, et par conséquent le texte de Racine, ont été interprétés par les romantiques, puisque le paradoxe d'un empereur acteur et poète ne pouvait que les attirer:

Néron s'entendait en plaisirs, quand il brûla Rome,

s'écrit Dumas après s'être extasié sur la beauté d'un incendie de forêt. Et Louise Colet, la muse romantique:

Si j'étais roi, je ne ferais pas brûler une ville, comme Néron, mais j'aimerais à voir se consumer devant moi une forêt vierge<sup>9</sup>.

Sans citer Néron, Nerval évoque la même mythologie dans *Le Voyage en Orient*, lorsqu'il raconte l'incendie du Caire provoqué par le calife Hakem, ou lorsqu'il compare à une Jérusalem en feu le spectacle produit par Adoniram au moment de la mise en place

<sup>9</sup> Cité par P. LAROUSSE, *Dictionnaire universel du XIXe siècle*, art. Néron.

du toit de bronze du Temple. Mais Nerval réutilise le personnage de Néron d'une façon explicite et beaucoup plus développée dans un texte placé en préface aux *Filles du feu* et titré par sa dédicace: *A Alexandre Dumas*. Ce texte comprend un chapitre inachevé d'un récit qui aurait pu faire partie du recueil des *Filles du feu*; il s'agit de *L'Illustre Brisacier*, dont *Le National* de décembre 1850 avait publié des fragments. Le récit met en scène un homme qui raconte sa propre histoire en la superposant à celle des héros du *Roman comique* de Scarron, *Le Destin* et *l'Etoile*, comédiens ambulants sur les routes de la province mansarde. Comme *Le Destin*, *Brisacier* est acteur, et comme lui poursuit son *Etoile*, jeune première de la troupe, dans tous les rôles du répertoire, qui ne semble être composé que des tragédies de Racine. Le rôle d'Achille, dans *Iphigénie*, est son préféré, puisqu'il y apparaît en triomphateur aimé. Mais les autres?

Les *Britannicus* et les *Bajazet*, ces amants captifs et timides, n'étaient pas pour me convenir. La pourpre du jeune César me séduisait bien davantage! mais quel malheur ensuite de ne rencontrer à dire que de froides perfidies! Hé quoi! ce fut là ce Néron, tant célébré de Rome? ce beau lutteur, ce danseur, ce poète ardent, dont la seule envie était de plaire à tous? Voilà donc ce que l'histoire en a fait, et ce que les poètes en ont rêvé après l'histoire! Oh! donnez-moi ses fureurs à rendre, mais son pouvoir, je craindrais de l'accepter. Néron! je t'ai compris, hélas! non pas d'après Racine, mais d'après mon cœur déchiré quand j'osais emprunter ton nom! Oui, tu fus un dieu, toi qui voulais brûler Rome ...

Et Nerval de transporter sur le théâtre, et dans son imaginaire personnel, le fantasma du pyromane, en laissant *Brisacier-Néron* rêver d'incendier son théâtre et d'emporter son amante à travers les flammes, échevelée et demi-nue ...:

Mon rôle s'est identifié à moi-même, et la tunique de Néron s'est collée à mes membres qu'elle brûle ...

Delacroix a-t-il lu les notes parues dans *Le National* deux ans



avant qu'il entreprenne son tableau? Rien ne permet de répondre, mais la réponse n'est pas nécessaire. Le Néron nervalien et la toile de Delacroix communiquent par la personne et l'interprétation de Talma, qui a donné un visage, dès l'origine, à l'ambivalence de Néron dans la fantasmagorie romantique. Un nouveau paradoxe se présente ici: ce Néron contradictoire, jeune héros passionné et tyran perfide, revêt si bien la figure que lui a prêtée Talma parce que celui-ci ressemblait à Napoléon. Dans l'imagerie du XIX<sup>e</sup> siècle, l'interprétation de Néron s'élabore en symbiose avec le mythe napoléonien, et réciproquement <sup>10</sup>.

La mobilité du visage de Talma, la capacité qu'avait l'acteur de ressembler au personnage qu'il jouait, ont souvent été relevées. Cependant, cette allure que Nodier appelle une « physionomie numismatique », et d'autres un « profil de médaille », donne au « roi de la scène » un air césarien qui le rapproche du faciès antique que Napoléon s'efforçait de présenter, et que ses portraitistes ont souvent fait ressortir. Si l'on regarde les grands portraits napoléoniens d'Ingres ou de David, qui décalquent l'antique avec nuance et subtilité, on est frappé de la ressemblance que montrent les gravures représentant Talma, avec le visage impérial. Cette ressemblance est plus évidente encore dans certaines peintures de second ordre, et plus encore dans la gravure. Il existe même des caricatures qui s'en inspirent pour s'en moquer <sup>11</sup>. Les relations personnelles existant entre Talma et Napoléon étaient également connues, et déformées par diverses anecdotes. On savait que les deux hommes s'étaient rencontrés sous la Révolution et liés d'amitié, et que, devenu empereur, Napoléon avait continué à voir Talma en privé et au théâtre, dont il était amateur. On prétendait que l'acteur aurait donné à

<sup>10</sup> Cf. par exemple Chateaubriand: « Lorsqu'on veut relever certains côtés inférieurs de Napoléon par des exemples tirés de l'antiquité, on ne rencontre que le fils d'Agrippine: et pourtant les légions adorèrent l'époux d'Octavie, et l'empire romain tressaillait à son souvenir » (*Mémoires d'Outre-tombe*, « Bibliothèque de la Pléiade », I, p. 695).

<sup>11</sup> La Bibliothèque de la Comédie française et le Musée Carnavalet possèdent plusieurs gravures où cette ressemblance est indiquée avec évidence.

l'empereur des leçons de maintien ... Certes, l'histoire semble controuvée, mais si on l'éclaire par ce que nous avons vu de Néron, elle prend des aspects troublants, comme si un personnage *bi-frons*, empereur-acteur, se révélait chez Bonaparte. On disait aussi que Talma avait souvent discuté ses grands rôles avec Napoléon, et notamment qu'il lui devait sa conception de Néron. L'identification possible de Napoléon à Néron par le public est confirmée par une anecdote particulièrement intéressante. En 1814, Paris était rempli d'Anglais, et Talma jouait parfois devant un public composé de nombreux officiers vainqueurs. Un soir, précisément, alors que les comédiens français représentaient *Britannicus*, à la scène 6 du deuxième acte, au moment où Narcisse annonce à Néron l'arrivée de Britannicus, dans une suite de répliques habituellement échangées sur un ton neutre, Talma prononça le

Qu'il vienne

d'une voix si pathétique, avec un si terrible accent, que le parterre, électrisé, se retourna vers les loges où brillaient les uniformes de ceux qui venaient de chasser l'empereur, les *Britanniques* ...

Bel exemple de réinterprétation, ou si l'on veut de réemploi à des fins immédiates, d'une représentation sortie de son contexte strict, et sans souci de cohérence avec celui-ci.

Si Delacroix fait peu ressortir cette ressemblance dans les traits du personnage, il indique quelque chose du cadre mythico-historique en dotant le visage de Talma-Néron d'une jeunesse éclatante, qui correspond à l'âge de Néron, mais non à celui de l'acteur dans les années où il a rendu célèbre son interprétation de la tragédie.

Il est temps d'en venir aux sources immédiates du peintre. Il existe au moins deux gravures qui ont pu lui servir de point de départ: l'une de Flandrin, difficilement datable, l'autre d'Alexandre Colin, datant de 1824 ou 25. La gravure de Flandrin comporte, en légende, les premiers vers de l'acte IV, scène 2; derrière Néron, deux fausses colonnes soutiennent une toile peinte, décor de scène extrêmement sommaire, qui a chance de représenter l'état réel du

plateau au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La gravure de Colin, artiste ami de Delacroix, est tenue par les historiens de l'art pour la source directe du tableau. La pose, le siège, les vêtements à l'antique sont immédiatement reconnaissables. La robe et le manteau sont sans doute ceux que décrit l'inventaire après décès, dressé trois ou quatre ans plus tard. A partir de ces éléments, et peut-être de ses souvenirs, puisqu'il est probable qu'il Delacroix a pu applaudir Talma, dont il a été dans sa jeunesse un admirateur, dans *Britannicus*, le peintre a effectué un travail de transformation essentiel. Toute la composition en est modifiée: l'habit, le décor, la lumière, la couleur, les gestes ... Alors que la gravure de Colin n'a d'intérêt qu'en référence au moment théâtral qu'elle évoque, la toile de Delacroix comprend ce moment comme une de ses composantes et nous laisse percevoir la manière dont a été « fabriquée » une interprétation de Néron. Elle englobe finalement Racine lui-même pour prendre en compte le sens de sa tragédie dans un moment historique et esthétique ultérieur, mais aussi pour parvenir à une universalité, pour transcender à la fois le moment de la genèse et le moment de la réinterprétation.

Mais la question des « sources » ne s'arrête pas là. Par la personne et l'art de Talma, par l'époque évoquée, qui recouvre les années de formation de Delacroix, par le problème de Racine et de l'art classique, Delacroix ne peut manquer d'ouvrir son oeuvre à des questions portant sur l'esthétique et la philosophie de l'art. Il le fait en peintre, et engage son travail dans une polémique tacite avec la représentation néo-classique du théâtre racinien. Les peintres néo-classiques en effet, Girodet, Guérin, Prud'hon, Garnier, ont assez fréquemment illustré Racine, sous la Révolution et sous l'Empire, alors que la tragédie classique jette ses derniers feux. Si l'on regarde les deux toiles de Guérin actuellement au Musée du Louvre, *Phèdre et Hyppolyte*, de 1802, et *Andromaque et Pyrrhus*, de 1810, on voit combien Delacroix se sépare de cet art<sup>12</sup>. Con-

<sup>12</sup> Pour l'analyse des deux toiles mentionnées, on ne peut que renvoyer à l'article de J. H. RUBIN, *Guérin's Painting of « Phèdre » and the Post-Revolutionary Revival*

tre le lisse et le fini, il pratique la touche et l'ébauche; contre l'à-plat et l'élongation de la frise, il favorise le volume et le centrage; contre la ligne et le contour, il recherche la saillie et le tourbillon ... Il joue tout ensemble Rubens et Michel-Ange contre David et le néo-classicisme. En « illustrateur » consommé, il évite la rhétorique de l'expression, si souvent convenue. En compositeur raffiné, il évite les symétries exhibées au profit des rapports cachés. En dramaturge, il choisit le moment *qui précède*, plutôt que le morne tableau vivant qui les confond tous. Mais, lassé des manifestes romantiques, il revendique une application subtile des règles, il accepte les conventions du métier, il est soucieux d'universalité<sup>13</sup>.

Pour poursuivre la description du tableau, il faudrait ainsi montrer la subtilité des rapports de contrastes et de symétrie. On a déjà parlé des ors jetés ça et là, qui exaltent des parcelles de lumière. Les tons de chair, eux, aux trois hauteurs du tableau — tête, bras, jambe — recueillent et magnifient une chaleur rayonnante. Le blanc répandu sur la poitrine est repris vivement, d'une tache aiguë, sur le bas de la jambe. Les bruns délicats des accoudoirs et des pieds du fauteuil, disposés parallèlement, délimitent, comme deux marges, l'espace central du tableau, où se jouent, sur la flaque pourpre, les combats du clair et du sombre. Cet espace est celui du giron du personnage, significativement agrandi, large et profond, accentuant le caractère statuaire du portrait, remplaçant l'expressivité refusée aux gestes par une dramatisation proprement picturale. L'art de Delacroix se révèle ici un art de synthèse, de conciliation d'esthétiques contraires.

Il justifie cette réponse impatiente qu'aurait faite le peintre à un laudateur officiel qui le nommait « le Victor Hugo de la pein-

of Racine, in « The Art Bulletin », décembre 1977. V. aussi les dessins de Guérin du Musée de Valenciennes, reproduits par G. Wildenstein, dans la « Gazette des Beaux-Arts » en 1960.

<sup>13</sup> C'est l'époque de l'article sur Poussin qu'il publiera dans le *Moniteur universel*. Le journal de ces années-là est rempli de réflexions sur l'universel et le classique en art. Bien que Poussin ne devienne pas pour lui un modèle, Delacroix médite son oeuvre avec une sorte d'irritation passionnée.



ture »: « Monsieur, je suis un pur classique ». Il justifie aussi la boutade du caricaturiste qui dessina le tableau de Delacroix en y joignant la légende suivante: « Le plus romantique des classiques, par le plus classique des romantiques ». Chiasme révélateur, qui montre, derrière la contradiction, l'accord entre le peintre et son modèle ... Le seul examen du fond sur lequel apparaît le personnage du Néron romantique nous aurait d'ailleurs indiqué le dépassement des cloisonnements d'école. Il s'agit d'un vaste dais fait d'une étoffe sombre maintenue par un cordon noué à une large colonne: décor « cité » des tableaux d'apparat du XVII<sup>e</sup> siècle, qui détache le portrait sur le fond d'une convention ornementale de la grandeur.

*Un empereur peut en cacher un autre*

Nous n'avons rien dit encore d'un élément essentiel: la date et les circonstances de l'exécution du tableau. En 1852, le baron Romieu, Directeur des Beaux-Arts, commande à Delacroix un portrait de Talma destiné à la Comédie-Française. En même temps que ce portrait, le baron en commande plusieurs autres, à d'autres peintres: il veut rappeler au public les grandes gloires du théâtre français, flatter le goût du Prince-Président pour les actrices, faire voir que le nouveau Bonaparte protège les arts et la scène autant que le précédent. Dans les premières années du Second Empire, la Direction des Beaux-Arts multipliera d'ailleurs les commandes officielles, parmi lesquelles la peinture d'éloge et les portraits des dignitaires tiendront une bonne place<sup>14</sup>.

Ainsi, en 1852-53, Delacroix exécute le portrait d'un acteur mort vingt-cinq ans auparavant, et il peint cet acteur dans le costume de Néron. Le 2 décembre 1851 avait eu lieu le coup d'Etat du Prince-Président; en décembre 1852, celui-ci est proclamé empe-

<sup>14</sup> Cf. P. ANGRAND, *L'Etat mécène, période autoritaire du Second Empire*, in « Gazette des Beaux Arts », 1968, pp. 303-348.

reur sous le nom de Napoléon III. N'y a-t-il qu'une coïncidence dans le choix du rôle de Néron? dans la décision de figurer le jeune empereur à l'acte IV, scène 2, et dans l'interprétation de ce moment comme celui du *monstre naissant*?

On a souvent reproché à Delacroix des conduites mondaines et opportunistes, on lui a fait grief d'avoir recherché les commandes avec trop de zèle. Ces reproches comportent toujours un jugement négatif sur son conservatisme politique, autant sous la monarchie de Juillet que sous le Second Empire. En fait, je ne vois pas qu'on puisse le convaincre d'autre chose que d'une attitude de méfiance et de réserve sceptique à l'égard de l'espace politique en général. Il me semble que le point de vue qu'il privilégie est celui du métier et de l'art, auxquels il voue tous ses soins, dans une indifférence inquiète envers le pouvoir. Certes, il est loin de Courbet; mais il n'est probablement pas loin de Flaubert, et il n'a jamais accepté le rôle officiel d'un David. On voit bien dans son *Journal* que, s'il accepte le pouvoir tel qu'il est, il ne devient pas un thuriféraire, et s'irrite au contraire du comportement de ses contemporains:

Je parlais à Madame Sand de l'accord tacite d'aplatissement et de bassesse de tout ce monde qui était si fier il y a peu de temps: l'étourderie, la forfanterie générale, suivie en un clin d'oeil de la lâcheté la plus grande et la plus consentie. [...] C'est la plus grande bassesse de l'histoire.

La remarque est sous la date du 2 février 1852, deux mois après le coup d'Etat; elle évoque le passage des convictions républicaines à la courtoisie, et prend soin de n'approuver ni l'une ni les autres ... Il est vrai que les notations de ce genre sont rares dans le *Journal*. Mais par quel hasard, dans ce journal recommencé en 1847, l'année 1848 manque-t-elle? le second semestre de 1851 est-il vierge de toute inscription? et de même le mois de décembre 52? Perte d'un carnet, malchance, distraction? N'y a-t-il pas là aussi une sorte de symptôme de désaffection? L'artiste pour Delacroix,

tout à l'opposé des théories en vogue à son époque, n'est ni le Voyant ni le Réprouvé, ni l'histriion mélancolique ni le mage inspiré. L'espace politique, voire l'espace social tout entier, pour lui, est un non-lieu.

Cette position n'a pas été la sienne depuis le début: il a eu ses années romantiques, pendant lesquelles il a peint deux toiles où la place de l'artiste est allégorisée: *La Liberté guidant le peuple* (il s'y peint faisant le coup de feu) et *Le Tasse dans la maison des fous*, qui a pu paraître à Baudelaire si baudelairien, et où l'on voit l'artiste mélancolique parmi les aliénés, en butte à leurs sarcasmes.

On peut voir dans le *Talma en Néron* un autre emblème, où le peintre aurait concentré ses nouvelles réflexions sur l'espace politique, sur les relations entre l'art et le pouvoir. Dans ce personnage à deux visages, le représenté et le représentant échangent leur place de manière troublante: l'artiste donne une image du tyran, et celui-ci singe l'artiste. Relation que Delacroix décrit dans le moment du monstre naissant: la simulation propre à l'art s'y corrompt de manière définitive et meurtrière. Mais il y a plus encore. On a vu combien le costume historique répondait à l'idée du retour du spectre, qui marque le siècle depuis son début; derrière Napoléon se profilait le fantôme de Néron. En 1853, n'est-ce pas le fantôme de Napoléon qui réapparaît dans le *second* Empire? Telle était bien la volonté du monarque, et même son obsession, en accord avec la perception naïve de la bourgeoisie française. En choisissant de peindre son Néron au moment où il bascule dans le mal, Delacroix fabrique une sorte de fable politique: la prise de pouvoir personnelle marque la fin d'une période de « bon gouvernement », l'entrée dans le mensonge public; l'empereur ne peut déjà plus entendre la voix qui lui rappelle sa bâtardise et l'histoire de son usurpation... L'application de cette fable au prince Louis-Napoléon, devenu empereur après avoir, en 1848, prêté serment à la République et à la Constitution, après s'être parjuré une première fois en décembre 51, cette application est troublante: Napoléon III ne ressemblait en rien au premier, et ses ennemis le disaient bâtard d'un

maréchal hollandais; sa mère, Hortense de Bauharnais, était célèbre pour la liberté de ses moeurs...

Certes, Delacroix ne prend pas position ouvertement, mais tout porte à croire qu'il destine au foyer de la Comédie-Française une oeuvre où il a dissimulé, à plusieurs niveaux d'interprétation, un message en forme d'avertissement. Dans le haut lieu du théâtre, répondant à une commande officielle, il place une image à multiples fonds, dont les strates sont comme des masques glissant les uns sur les autres. L'empereur-acteur, figure fascinante ou repoussante, réapparaît toujours à nouveau, et le dernier de ses avatars peut être notre contemporain.

CLAUDE REICHLER